

## IM BANN DER GLIEDERPUPPE

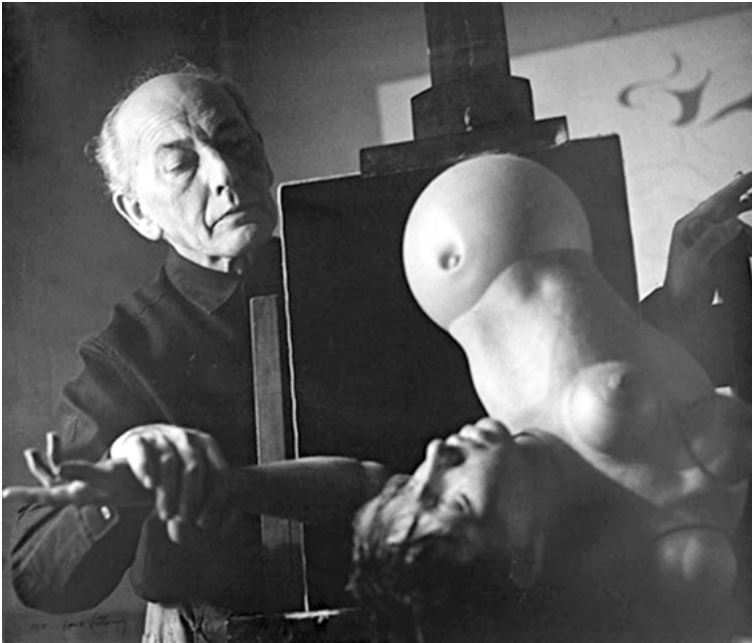
Das Erweckungserlebnis Hans Bellmers

MARKUS RATH

### In situ

Behutsam biegt Hans Bellmer den Arm seiner Puppe nach unten. Im Atelier vor einer kleinen Zeichenstaffelei stehend, zeigt sich auf seinem durch Schlagschatten scharf konturierten Gesicht eine Miene zwischen Versunkenheit und Konzentration [Abb. 1]. Der Fotografin Karin Székessy gelang es, mit dieser Porträtaufnahme Hans Bellmers einen Schlüsselmoment für das Verständnis seines Œuvres zu bannen. Sie zeigt den im Kopf entwerfenden Künstler, angeregt durch sein bewegliches Gliederpuppenmodell. Noch ist die Zigarette nicht durch den Zeichenstift ersetzt: Es ist der Augenblick des unmittelbaren Austauschs zwischen Motiv und Schöpfer, der im haptisch-visuellen Studienprozess die Wandlungen seiner Puppe erforscht.

Die Figur selbst erweist sich als nackter Torso einer unterleibslosen Adoleszenten, deren Körper im Schulterstand in die Vertikale gedreht wurde. Ins gleiche Licht wie das Haupt des Künstlers getaucht und mit einem Nabel versehen, der sowohl als blickendes Auge als auch als mundartige Öffnung lesbar wird, erlangt die wuchtige Bauchkugel in dieser Pose die Gestalt eines zweiten Kopfes. Dieses voluminöse Kugelgelenk ist das zentrale Konstruktionselement der Puppe Bellmers. Es ist gleichermaßen Ausgangs- wie Endpunkt ihrer durch die unendliche Variabilität beeindruckenden Gestalt. Die Frage nach der Verwendung dieses beweglichen Bauteils führt zurück zu einer Statuette aus dem 16. Jahrhundert, der so genannten



1 Karin Székessy: *Hans Bellmer mit seiner Puppe*, Fotografie, 51 × 60 cm, um 1970, Privatbesitz

*Berliner Gliederpuppe*. Diese affizierte den Künstler derart, dass von ihrer Gestaltungsweise ausgehend die Protagonistin seines Œuvres entstand.

Als paradoxes Phantom geisterte die Puppe Bellmers von nun an durch seine obskuren Fotografien oder diente als ideelle Urgestalt dem Entwurf seiner grotesken Grafiken. Nicht allein der monströs erweiterte Mädchenkörper ist für die fesselnde Bildwirkung verantwortlich. Trotz seiner Erstarrung scheint das Geschöpf fähig zu agieren. Es könnte jederzeit eine andere Haltung einnehmen, dadurch dass seine Körperkonstruktion auf höchstmöglicher Variabilität beruht. Die derart vielgestaltige Figur sollte in der Folge selbst Inspirationsquelle weiterer Künstler werden, Rezipienten zugleich anziehen und abstoßen. Der Versuch eines Nachvollzugs ihrer wirkungsvollen Gestalt findet seinen Ausgangspunkt in der Erforschung ihrer kleinplastischen Vorgängerin und beleuchtet die genuinen Effekte beweglicher Skulpturen in Menschengestalt.

## Die »Berliner Gliederpuppe«

Trotz ihrer surrealen Morphologie weist die Puppe Bellmers die grundlegende Struktur einer Gliederpuppe auf. Als bewegliche, die menschliche Gestalt imitierende Skulpturen sind Gliederpuppen vornehmlich durch ihren Einsatz als stets verfügbare, zumeist hölzerne Modelle im Künstleratelier seit der Renaissance bekannt.<sup>1</sup> Doch geht der Begriff über die reine Bestimmung als Modell hinaus, da bereits die frühen erhaltenen Puppen mit beweglichen Gliedmaßen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. mit diesem Terminus beschrieben werden.<sup>2</sup> Im religiösen Kult sind ab dem 13. Jahrhundert teilweise lebensgroße bewegliche Christus-Skulpturen nachweisbar, die offenbar den Einzug von Gliederpuppen in die Künstlerwerkstätten des 15. Jahrhunderts vorbereiten.<sup>3</sup> Seitdem gehören diese Menschenmodelle zum Atelierinventar. Selten jedoch waren sie, wie im Falle der Puppe Bellmers, als eigenständige Kunstwerke gedacht.

Die ältesten heute bekannten Gliederpuppen der Neuzeit erlangen einen solch autonomen Status.<sup>4</sup> Zu diesen dem Monogrammist IP zugeschrieben Statuetten aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, die gemeinsam eine Werkgruppe bilden, gehört die *Berliner Gliederpuppe* [Abb. 2].<sup>5</sup> Die heute im Bode-Museum aufbewahrte Frauenstatuette ist aus Buchsbaumholz gefertigt und mit 21,6 Zentimeter nur handspannengroß. Mit einem Gewicht von 87,8 Gramm ist sie erstaunlich leicht und besticht insgesamt durch ihre glatte, äußerst feine Formgebung. Wenngleich der nackte Gliederpuppenkörper aus 57 Bauteilen zusammengesetzt wurde, entsteht keineswegs der Eindruck eines aus Einzelgliedern komponierten Stückes. Vielmehr ist das Bemühen, einen einheitlichen und intakten Frauenkörper zu gestalten, deutlich spürbar. Finger und Zehen sind durch Zapfengelenke, alle anderen Glieder durch Kugelgelenke beweglich. Der durch eine Haube gerahmte Kopf, Hände und Füße sowie die Geschlechtsmerkmale sind die am genauesten ausgearbeiteten Körperteile der Gliederpuppe. Die straffe Körpergestaltung und die ebenmäßige Physiognomie der geschnitzten Frau lassen auf ein Alter zwischen 20 und 30 Jahren schließen. Das Geheimnis des Bewegungsmechanismus der *Berliner Gliederpuppe* offenbart eine Röntgenaufnahme: Die Figur ist ohne Schrauben zusammengefügt [Abb. 3]. Ihre Glieder werden von einem System aus feinsten elastischen Tierdarmsaiten zusammengehalten.<sup>6</sup> Diese sind um in Hände und Füße eingelassene Dübel herumgeführt, durch innere Kanäle bis zum Kopf gezogen und dort gebündelt fixiert. Hierfür war eine kleine Öffnung im Hinterkopf der Puppe vonnöten, die durch einen trapezförmig in das Haupt eingearbeiteten Deckel kunstvoll versteckt wird.

In Leipzig, Innsbruck, Hamburg und Madrid finden sich die fünf weiblichen und männlichen »Geschwister« des Berliner Stücks, die bis heute erhalten sind.<sup>7</sup> Es handelt sich um ein Paar und drei einzelne Gliederpuppen, die allesamt eine annähernd gleiche Gestaltung, Größe und Konstruktion aufweisen: Alle etwa 22 Zentimeter großen Puppen wurden aus hartem Buchs- oder Birnbaumholz geschnitzt, zeigen den nackten menschlichen Körper und sind bis in die Fingerspitzen beweglich.<sup>8</sup> Diese Figuren sind zu fein und detailliert, zu klein und kostspielig, um genuin als einfache Werkstattmodelle gedient haben zu kön-



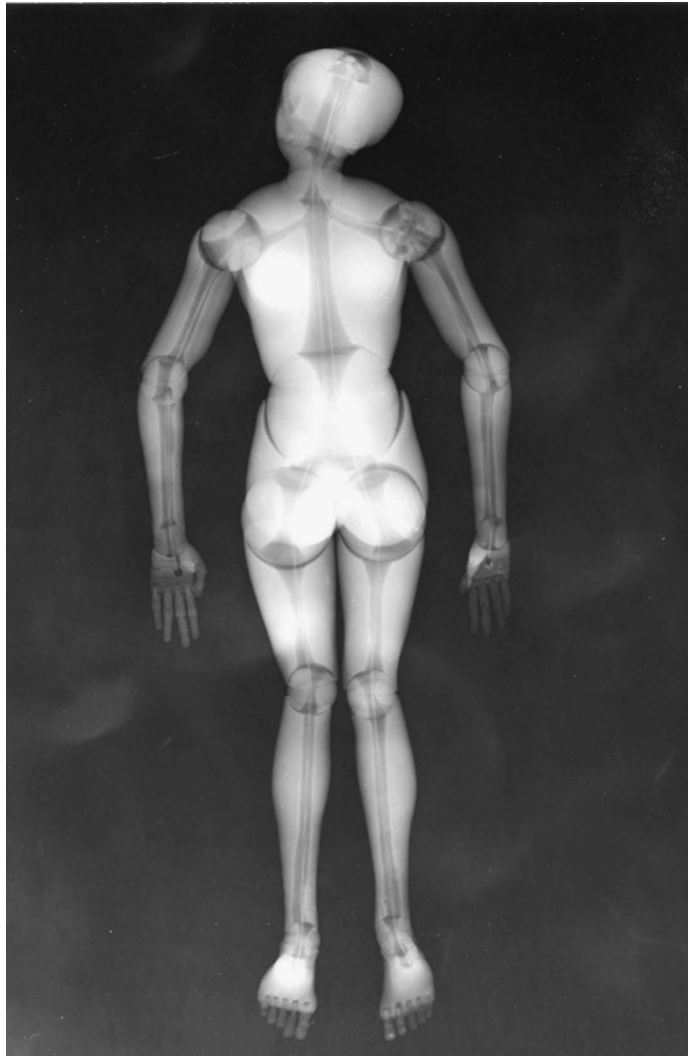
2 Monogrammist IP: *Berliner Gliederpuppe*, Buchsbaumholz, H. 21,6 cm, um 1520–1525, Berlin, Staatliche Museen, Bode-Museum (Fotografie: Barbara Herrenkind)

nen.<sup>9</sup> Deshalb ist anzunehmen, dass es sich bei den Gliederpuppen des Monogrammisten IP um Kunst-kammerstücke handelt, die offenbar dem Ausweis künstlerischer Fähigkeiten dienten und einer unmittelbaren Bestimmung entzogen waren. Als Exponate innerhalb der Kunst- und Wunderkammern nahmen sie die Schnittstelle zwischen *naturalia* und *artificialia* ein.<sup>10</sup> Wenngleich durch die Kugelgelenke leicht überlängte, folgen sie den durch Albrecht Dürer kategorisierten Idealproportionen jener Zeit und konnten damit eine kennerschaftliche Sammlung um »Prototypen« der menschlichen Gestalt ergänzen.<sup>11</sup> Die durch ihre Form eingeschriebene Beweglichkeit, ihr bis ins feinste Detail studierter Körperbau sowie die charaktervollen Physiognomien verleihen ihnen den Anschein potentieller Lebendigkeit. Im Gegensatz zu vergleichbar großen, jedoch statischen Exponaten bieten diese Statuetten lebensnahe Variabilität und eine Anpassung an die menschliche Hand. Damit potenzieren sie das haptische Rezeptionsgebot kleinplastischer Werke und machen den Besitzer zum »Künstler« beziehungsweise zum Machthaber über ihre Gestalt: Unter seinen formenden Händen werden sie selbst zu künstlerischen Instrumenten des Weltbegreifens.

Das intensive Studium des menschlichen Körpers stellt eine entscheidende Entstehungsbedingung der Gliederpuppen dar. Ihre ins Auge springende Nacktheit veranlasste Ernst Bange zu der Einschätzung, die Bedeutung der Gliederpuppen liege in einer Funktion als »galantes Spielzeug«.<sup>12</sup> Ein Blick in das Antlitz der Puppen relativiert diese Deutung jedoch. Außer bei der Berliner Gliederfrau

mangelt es den Gesichtern ganz offensichtlich an dem animierenden Impetus, der für eine sinnliche Schau auf erotische Frauendarstellungen dieser Zeit vonnöten war.<sup>13</sup> Auch das paarweise Auftreten, das für alle Stücke angenommen werden kann, spricht nicht allein für zwei »Liebespüppchen« zum Nachstellen erotischer Szenen, sondern auch für ein vollständiges Studienensemble von Mann und Frau.<sup>14</sup> Banges Deutung könnte sich auf die Akte der Abtrennung des männlichen Geschlechts beziehen, wie bei den Gliedermännern aus Hamburg und Madrid geschehen, oder auf Versuche der Sakralisierung der Statuetten zu

3 Monogrammist IP: *Berliner Gliederpuppe*,  
 Buchsbaumholz, H. 21,6 cm, um 1520–1525,  
 Röntgenaufnahme, Berlin, Staatliche Museen,  
 Bode-Museum



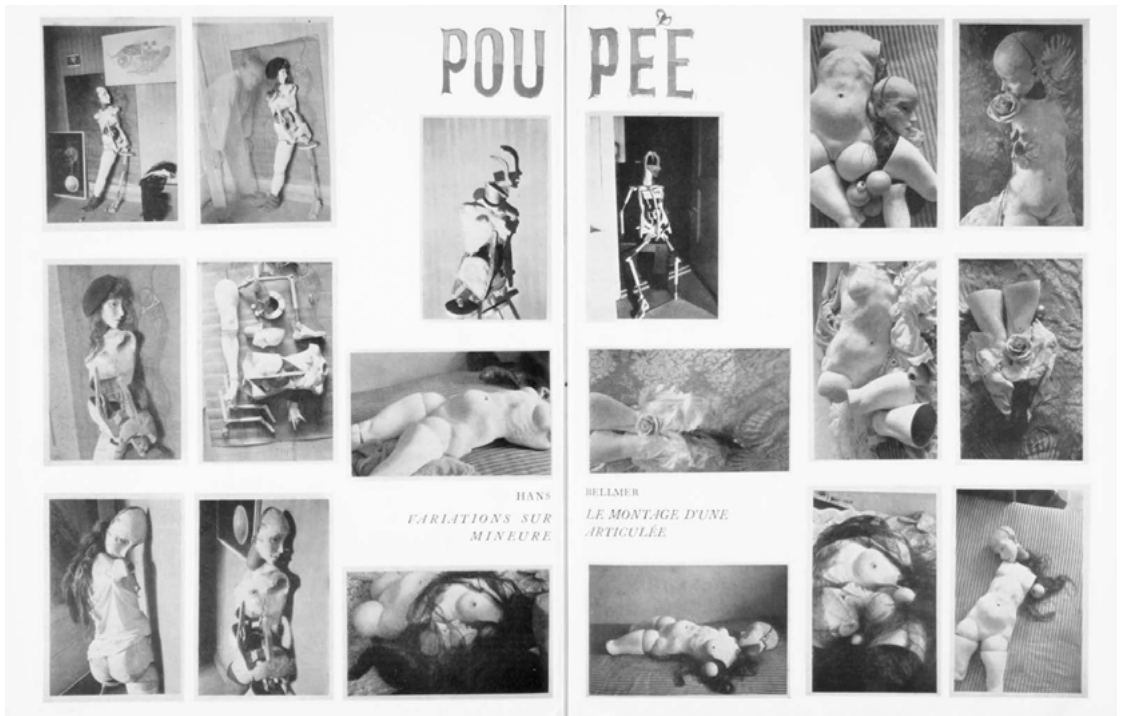
Adam- und Evafiguren: Die Feigenblätter des Innsbrucker Paares erweisen sich jedoch als eine spätere Zutat. Ein solches trug auch die *Berliner Gliederpuppe* bis nach 1930.<sup>15</sup> Einem erotischen Fetisch gleich wurde der *Berliner Gliederpuppe* sogar das Geschlecht mit einem scharfen Gegenstand nach oben bis auf den Schamhügel tief ausgehöhlt und magentarot ausgemalt, ein Akt, der einer Vergewaltigung *in effigie* gleichkommt. Da diese Eingriffe im Nachhinein erfolgten, sind sie weniger ein Hinweis auf die Intention des Künstlers oder

des Auftraggebers, sondern vielmehr für die Rezeptionsgeschichte dieser Gliederpuppen von Bedeutung. Als vollbewegliche Statuetten für die entdeckenden Augen und Hände der Besitzer geschaffen, erwies sich die Nacktheit in der Folge als dominierendes Merkmal ihrer Rezeption: Die Gliederpuppen wurden zu erotisch konnotierten Kleinodien.

### **Bellmers erste Puppe**

Ab 1933 machte Hans Bellmer Puppen zum Inhalt seiner Kunst, inszenierte sie als beunruhigende Wesen seiner Plastiken, Grafiken und Fotografien. Zuvor hatte der 1902 in Katowitz geborene Künstler, dem despotischen Vater gehorchend, nach dem Abitur in einer Stahlhütte und einem Kohlebergwerk gearbeitet und ein Ingenieurstudium aufgenommen. Der Studienabbruch und die Konstruktion seiner ersten Puppe markieren eine Auflehnung sowohl gegen den Vater als auch gegen das politische System.<sup>16</sup> Die Einflüsse, die zur ersten Puppe Bellmers führten, sind facettenreich: ein Theaterbesuch von Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, in denen die homunkulide Tochter Olimpia auftritt; die Zusendung einer Kiste mit altem Spielzeug, darunter Puppen, durch seine Mutter; die Bekanntschaft mit der Künstlerin Lotte Pritzel, die Wachpuppen herstellte, sowie das Zusammentreffen mit seiner minderjährigen Cousine Ursula, die Objekt seiner Phantasien wurde.<sup>17</sup> In einer weiblichen Kunstfigur erkannte Bellmer die Möglichkeit, innere Pressionen eigener Begierden durch ein solches Reflexionsobjekt zu kompensieren.<sup>18</sup>

Aus Holz und Metall, Gips, Leim und Farbe fertigte Bellmer seine erste Puppe.<sup>19</sup> Auf einem hölzernen Konstruktionsgerüst befestigte er Körperschalen aus Gips, die den Leib einer jungen Frau evozieren. Arme und Beine sind mittels Scharniergelenke beweglich und variabel montierbar. Ihre »Haut« ist rau belassen, zeigt Kratzspuren des Werkzeugs und lässt die Struktur der gipsgetränkten Mullbinden durchscheinen. Sie besitzt den fragilen Körper einer Verehrten. Ihr Inneres sollte gar mit einem »Panorama« ausgestattet werden, eine Art beleuchtete Bilderfolge, die durch ein Guckloch im Nabel betrachtet werden konnte.<sup>20</sup> Diese erste Puppe wurde zum Subjekt seiner fotografischen Arrangements. Eine Doppelseite mit achtzehn Fotografien der Plastik, betitelt als *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée* erschien im Dezember 1934 in der Zeitschrift *Minotaure* [Abb. 4].<sup>21</sup> In achsensymmetrischer, präziser Anordnung zeigen die Aufnahmen Aufbau und unterschiedliche Aggregatzustände der ersten Puppe, ohne eine eindeutige Narration vorzugeben. Zusammengestellte Einzelglieder wurden ebenso wie der Torso in verschiedenen Kombinationen arrangiert. Linkerhand lehnt sie stehend an der Wand; schemenhaft gesellt sich ihr Erschaffer hinzu. Ihre Konstruktionsteile sind zunächst auf einem Bett wie auf einem Sektionstisch aufgebahrt, dann spielerisch zu verschiedenen Arrangements drapiert. Ihr Kopf, hier mit klinisch-glatte Kalotte, dort mit verführerisch langem Haar, wirkt in einem Bild leblos, um im nächsten verrückt über die Schulter zu blicken oder an einer Rose zu riechen. So oszillieren die Fotografien zwischen Aufnahmen aus der Werkstatt eines Menschenkonstruktors und dem Schauplatz eines Lustverbrechens.



4 Hans Bellmer: *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, Fotoserie, 1934.

Indem die hier zerteilte Puppe dort agierend erscheint, beleben sich die Varianten des Wesens reziprok. Das »heimliche Leben« von Puppen zeigt sich zugleich in ihrem unheimlichen Tod.<sup>22</sup>

Erst in der Zusammenschau der Bilder eröffnet sich der Bellmersche Kosmos. Der konstruktive Charakter der weiblichen Puppe, ihre hybride, zwischen Mensch und Maschine schwingende Natur, die durch ihre zergliederte Form zum dominierenden Merkmal wird, ermöglicht den Einblick in die von den Untiefen des Eros dominierte Vorstellungswelt des Künstlers. Doch dessen Zufriedenheit mit seiner Kreatur schwand. Die eingeschränkte Bewegungsfähigkeit der Puppe ließ nur eine bestimmte Anzahl von Variationen zu. Gerade in der Veränderbarkeit, dem spielerischen Zusammenfügen von immer neuen »Körperanagrammen« sollte doch die gewünschte Bestimmung liegen.<sup>23</sup> Dies bereitete das Feld für die Konstruktion eines zweiten Wesens, für welches die *Berliner Gliederpuppe* die katalytische Inspirationsgestalt darstellte.

## Die Puppe als inszenierter Fetisch

Die *Berliner Gliederpuppe* gelangte 1877 über Umwege nach Berlin und wurde ab 1904 im neu eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt.<sup>24</sup> Auf Anraten der Künstlerin Lotte Pritzel besuchte Hans Bellmer die Sammlung im späten Frühjahr 1935.<sup>25</sup> Die Konfrontation mit der Statuette erwies sich für ihn als »Erweckungserlebnis«, denn in der Entdeckung des jahrhundertealten Gliederpuppentypus sollte der Schlüssel zu Bellmers zweiter Puppe liegen. Sein Freund Constantin Jelenski berichtet über diese Begebenheit: »Da entdeckte Bellmer 1937 im Berliner Kaiser Friedrichs-Museum zwei Puppen aus der Dürerschule, mit einer »Bauchkugel«, welche sie beweglich macht. Doch obgleich diese alten Puppen dadurch nur umso »realer« werden, verwendet Bellmer dieselbe Art von Kugelgelenk bei der Konstruktion seiner zweiten Puppe.«<sup>26</sup> Jelenskis Angaben sind insofern als unpräzise zu bewerten, als dieser Besuch bereits zwei Jahre zuvor stattgefunden haben muss, und im vormaligen Kaiser-Friedrich-Museum wohl nur eine, nämlich die *Berliner Gliederpuppe* ausgestellt war.<sup>27</sup> Wie Jelenski beschreibt, war es das eigentümliche Element der »Bauchkugel«, welches Bellmer faszinierte. Um dieses Bauelement herum fügte er die Glieder seiner zweiten Kreatur.

Die im Centre Pompidou ausgestellte Version *La Poupée – Seconde partie* zeigt am zentralen Kugelgelenk mit Nabel zwei angegliederte, nackte Unterleiber mit verdrehten Beinpaaren [Abb. 5]. Die Bauchkugel füllt beide Unterkörper, deren Wölbungen des Gesäßes, der Hüften und des Schambereichs organisch in den halbrunden Stümpfen der Oberschenkel enden. Jene bilden die Gelenkköpfe für die sich anschließenden kräftigen Beine, die in den Knien wiederum durch ein Kugelgelenk zu den Unterschenkeln führen. Bis auf die vier Füße, mit weißen Strümpfen und feinen schwarzen Lederschuhen mit silberner Schnalle ausgestattet, sind alle Körperpartien nackt. Hinter diesem surreal-monströsen Konstrukt ragt der bloße Oberkörper einer jungen Frau hervor, ein Bauteil zur variantenreichen Umgestaltung der Puppe. Das zottelig geschnittene, braune Haar wird im Nacken lose von einer schwarzen Schleife zusammengehalten. Aus ihrem schmalen Gesicht starren zwei unterschiedliche Augen, eines mit brauner Pupille, das zweite tiefschwarz. Ihre vollen Lippen sind leicht geöffnet, der Mund wirkt starr. Der kleine Kopf sitzt auf einem langen, fleischigen Hals, welcher in den schmalen Oberkörper eingesetzt wurde. Bizarr dringen die runden Brüste aus zwei Öffnungen nach außen – es scheint, als ob der voluminöse Busen der *Berliner Gliederpuppe* übernommen wurde und nun durch Kugelgelenke drehbar geworden ist. Ihre Haut wirkt glatt und glänzend, wenngleich die Oberfläche aller aus Holz und Pappmaché geformten Teile nicht poliert, sondern in einer leicht rauen Struktur belassen wurde. An den Gelenken und den Intimregionen ist das helle Inkarnat der Glieder leicht gerötet. Die zusammengefügt an-droiden Körperteile evozieren den bloßen Leib einer jungen Frau, um diese Erscheinung im selben Moment durch die monströse Erweiterung der Gliedmaßen zu durchbrechen.

Mit dem zweiten Puppenwesen gestaltete Bellmer ein als lebendig empfundenes und doch künstliches Gegenüber, das seine Kunst und damit seinen Alltag inspirieren und ihn fortwährend reizen sollte.<sup>28</sup> Vom intensiven Austausch zwischen Bellmer und dem von ihm





5 Hans Bellmer: *La poupée. Seconde partie*, 1935–1936, verschiedene Materialien, 61 × 170 × 51 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

geschaffenen, variablen Frauenleib zeugen besonders die minutiös arrangierten und von Hand kolorierten Fotografien [Abb. 6].<sup>29</sup> Verstörend wirkt die Mischung aus Unmensch und Unschuld, sadistischer Verstümmelung und expliziter Erotik, die dem jugendlichen weiblichen Kunstleib eingeschrieben ist. Durch ihre prekäre Erscheinung zwischen entkleidetem Mädchen und posierendem Frauenakt erhält die Puppe den Charakter eines eigentätigen Fetischs. Es handelte sich dabei jedoch nicht um eine »Geliebte«, wie es bei dem von Hermine Moos für Oskar Kokoschka gefertigten Geschöpf der Fall war.<sup>30</sup> Vielmehr erkannte Bellmer in der variablen Form den Schlüssel zu den verborgenen Orten menschlicher Begierden, die sich in seinem Œuvre auftun. Selten hat wohl ein Künstler eigene obszöne libidinöse Vorstel-



6 Hans Bellmer: *La poupée. Seconde partie*, kolorierte Fotografie, 1936, 5,3 × 5,4 cm, Berlin, Staatliche Museen, Sammlung Scharf-Gerstenberg

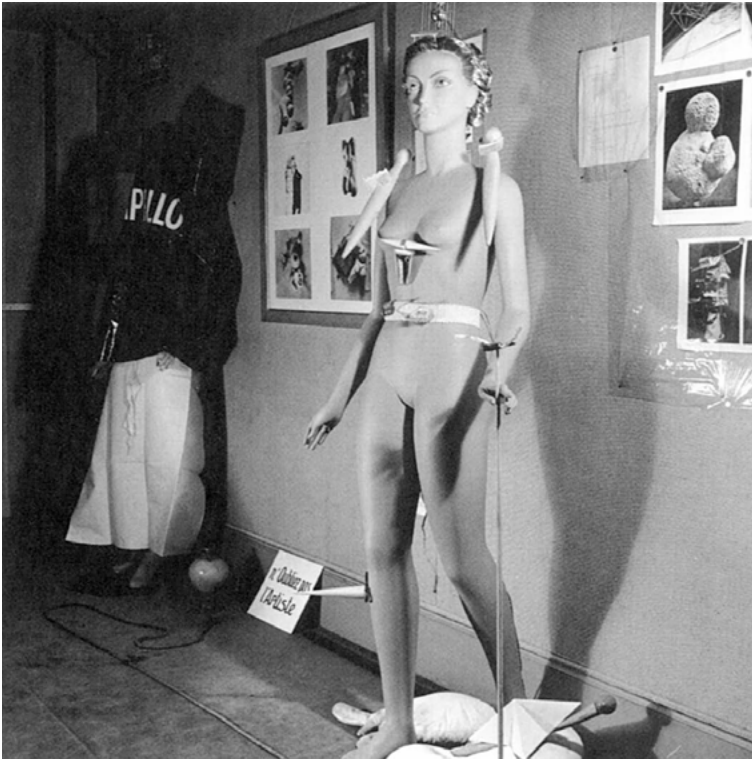
lungen in einem Werk derart konzentriert.<sup>31</sup> Die von der Puppe ausströmende, verstörende Sexualität wurde vielfach erörtert, wobei der hier betrachtete Funktionsmechanismus der Beweglichkeit bislang häufig nicht gebührend berücksichtigt wurde.<sup>32</sup>

Bei den Arrangements der ersten Puppe überwog der Impetus des Passiven und des Fragmentarischen. Während bei ihr eine Verlebendigungspotenz erst durch die kaleidoskopische Synopsis der Bilder zustande kam, in denen sich konstruierte Körperglieder und »zurück-

blickendes« Mädchen reziprok beseelten, erlangt das zweite Geschöpf diese bereits durch ihre intrinsische Bewegungsfähigkeit. Die lebendig-leblose »minderjährige Gliederpuppe«, als welche Bellmer sein erstes Wesen auftreten ließ, verwandelte sich in der zweiten Version zu einem hybriden Geschöpf, das selbst im kopflosen Zustand eine bedrückende Aktivität entwickelt. Durch ihre unbegrenzte Variabilität überschreitet die nackte Puppe den Status einer allein erotischen oder pornographischen Darstellung. Neben den Fetischcharakter der künstlichen Frau tritt jene Schicht des durch seine formale Gestaltung den Betrachter affizierenden Kunstwerks.<sup>33</sup>

Durch Bellmers Einsatz der Kugelgelenke treten die verbundenen Partien aus dem fragmentarischen Status der ersten Puppe. Die verknüpften Glieder agieren als selbstständige Gestalten. In dieser Version löst sich der Körper von der Herrschaft des Hauptes. Beine wachsen aus Beinen, Unterleib gebärt Unterleib, die Puppe begeht Inzest mit sich selbst. Gliedmaßen und Geschlechter vereinigen sich mit ihresgleichen, werden selbst wesenhaft und treten in den Dialog mit dem Rezipienten. Das zentrale Drehelement des Bauches, das »an die Stelle des Panoramas der ersten Puppe tritt und um das die Gliedmaßen der Kunstfigur in unendlicher Variationsbreite zu kreisen vermögen«, könne, so Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, als Nukleus dieses Prozesses verstanden werden: »Das Kugelgelenk erlaubt Bellmer, sich vom Oben und Unten des menschlichen Körpers zu lösen und führt zu kaleidoskopartigen Anlagerungen unterschiedlicher Körperteile um diese neue Mitte.«<sup>34</sup>

Mittels dieses Mechanismus übertrifft Bellmers Puppe die steife Motilität jener weiblichen, nackten Schaufensterpuppen, die in der *Exposition internationale du Surréalisme* 1938 als artifizielle Surrogate auftraten. Bellmers Beitrag bestand im Gegensatz zu dem vieler Künstlerkollegen nicht darin, eine der geliehenen Schaufensterpuppen mit einer »surrealen« Maskerade auszustaffieren. Vielmehr wurden Fotografien seiner zweiten Puppe, die Bellmer in seinem Haus und der unmittelbaren Umgebung aufgenommen hatte, am Anfang und am Ende der Ausstellung programmatisch neben den Kleidermannequins präsentiert [Abb. 7].<sup>35</sup> War bereits in den Schaufensterpuppen eine irritierende Verlebendigungskompetenz angelegt, lenkten die Fotografien Bellmers den Blick in eine scheinbar bekannte und dadurch noch stärker verstörende Welt. Das geringe Format der Bilder forderte einen voyeuristischen Besucherblick, dem sich im vermeintlich die Realität bannenden Medium der Fotografie die monströsen Grotesken der Puppe Bellmers zeigten. Die Puppe trat durch diese Bilder als vielgestaltige Akteurin in die Welt der Besucher, indem sie innerhalb der utopischen Ausstellungsinszenierung auf reale Orte wie Schlafzimmer, Treppenhaus oder Garten zurückverwies. Durch die Verdopplung ihrer Körperpartien wurde ein zentrales Merkmal surrealistischer Fotografie durch eine von diesem Medium bezeugte, reale Kunstgestalt vorgeführt. Damit verkörperte sie das transitorische Prinzip der Ausstellung und der gesamten Kunstströmung.<sup>36</sup> Die Künstler hatten durchaus mit einer als eigentätig empfundenen Wirkungsweise ihrer Werke gerechnet: Ein Hinweisschild mit der Mahnung »n'Oubliez pas l'Artiste«, das unter dem ersten Fotografie-Ensemble Bellmers an der Wand lehnte, sollte die Besucher an den Gestaltungsprozess der Kunst erinnern.



7 Denise Bellon: Blick in den Eingangskorridor der »Exposition internationale du Surréalisme« (mit Fotografien Hans Bellmers zwischen den Puppen von Hans Arp und Yves Tanguy), 1938, Fonds photographique Denise Bellon, Paris

Als Bellmer den durch die *Berliner Gliederpuppe* inspirierten »Schöpfungsprozess« der zweiten Puppe vollendet hatte, erkannte er deren tiefgreifende Bildmacht:

»In diesem Augenblick hatte ich das Unmögliche möglich gemacht. Was nun die Wirklichkeit, die ›Seinsmöglichkeiten‹ dieser Monstrosität anbelangt, so konnten nur mein eigenes Empfinden und das meines Publikums darüber urteilen. Aber angesichts der Heftigkeit des Schocks war es unmöglich, diese Wirkung auf eine rein zufällige Laune zurückzuführen; sie rührte an einen in jedem Menschen verborgenen Urgrund.«<sup>37</sup>

Durch das Oszillieren der »Seinsmöglichkeiten« offenbarte sich Bellmers Puppe als ein unmittelbare Assoziationskaskaden auslösendes Organ, als jener stimulierender »Poesie-Er-

reger«, den der Künstler als Instrument der Phantasiebeflügelung begriff und den er mit dem Begriff »Gelenk« versah: »Ob sie auf den nahe liegenden oder auf den allerfernsten Schaukeln der Verwirrung Platz nimmt, die zwischen dem Belebten und dem Unbelebten hin und her schwingen, es wird sich wohl immer um das personifizierbare, bewegliche, passive und unvollkommene Ding handeln und letzten Endes [...] um das GELENK.«<sup>38</sup> Die Verbindung von Menschengestalt und Bewegungstechnik erzeugte ein Kunstwesen, das zugleich in seiner einfachen Konstruktion unmittelbar nachzuvollziehen ist, durch seine genuine Varianz jedoch unüberschaubare Möglichkeiten der Anordnung anbietet, die in den Fotografien zutage treten. In ihnen inszenierte Bellmer seinen Fetisch.

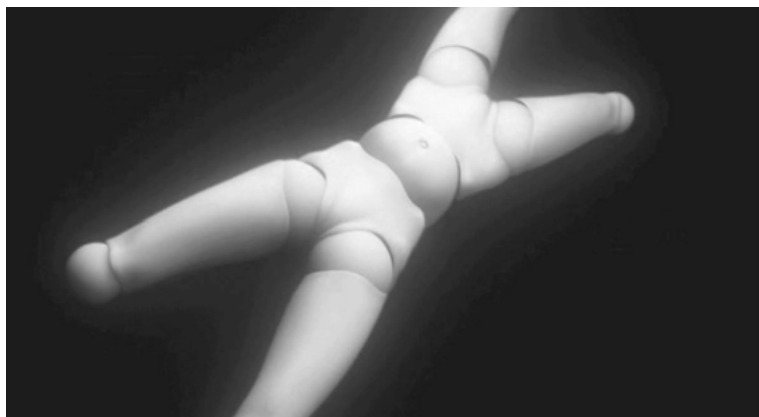
Je nach Gruppierung ihrer Glieder erscheint die zweite Puppe als reales menschliches Gegenüber oder als monströse kopflose Kreatur. Jene von Bellmer beschriebene Pendelbewegung erzeugt eine Verwirrung, mit der variablen menschenförmigen Artefakten zu meist begegnet wird. Durch potentielle Bewegungsfähigkeit erfahren ihre gestalterischen Ausdrucksformen eine Steigerung, die den belebten, aktivierenden Status multipliziert. Je offensiver sich leblose Figuren als »lebendig« präsentieren, desto leichter kommt es zum Umkehrpunkt, in ihnen das von Sigmund Freud beschriebene »Unheimliche« zu entdecken, das dieser, in Rückbezug auf Ernst Jentsch, gerade in »Wachsfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten« verkörpert sah.<sup>39</sup> Das durch ein kostbares Kunstkammerstück ausgelöste Erweckungserlebnis ließ Bellmer selbst zum Erwecker einer unheimlichen Gespielin werden. Einmal in die Welt seiner Kunst entlassen, war nun sie es, die Bilder heraufbeschwor und damit einen neuen, abgründigen Raum erschloss.

## Das Nachleben der Puppe Bellmers

Constantin Jelenski stellte Jahrzehnte nach ihrer Erschaffung pointiert die bezwingende Aktivität heraus, welche Bellmers zweite Puppe entfalten sollte:

»Unter den Phantasmen, die uns die zeitgenössische Kunst brachte und die längst ein Eigenleben führen, stets bereit, die Vorstellungswelt des Menschen aufs neue zu beleben, ist Bellmers *Puppe* eines der eindrucksvollsten, eines der überwältigendsten. Mehr als ein Abbild, mehr als ein Objekt ist sie ein Fetisch, ein Idol und hat sie ihre eigene Mythologie ins Leben gerufen.«<sup>40</sup>

Bereits auf Zeitgenossen hatten die Körperkonstrukte Bellmers bedeutenden Einfluss. Indem sie Schaffenstrieb der Kunst und Lebenstrieb der Begierden in sich vereinen, konnten sie innerhalb des weiten Kreises der Surrealisten als virulenter Kulminationspunkt der Verbindung von Kunst und Eros gelten.<sup>41</sup> Mit den *Sex Pictures* von Cindy Sherman gelangte die zweite Puppe Bellmers in modifizierter Form erneut ins Zentrum künstlerischer Arrangements und sie ist ebenso als Inspirationsquelle der Körperdeformationen von Paul McCarthy



8 Mamoru Oshii: *Ghost in the Shell 2 – Innocence*, Japan 2004, Filmstill, 7'04''

und Matthew Barney oder der provokanten Menschencluster der Brüder Chapman wie im Werk Elisabeth Stienstras leicht auszumachen.

Auch in den performativen Künsten und im Film wirkt sie bis in die Gegenwart fort.<sup>42</sup> Im japanischen Anime-Film *Ghost in the Shell 2 – Innocence* etwa bestimmen weibliche Androiden das futuristische Geschehen als jugendliche Roboterkonkubinen, die ihre »Freier« hinwegraffen. Der japanische Regisseur Mamoru Oshii huldigte bei der Gestaltung der Automaten Bellmers zweiter Puppe.<sup>43</sup> Seit der ersten Konfrontation war der Filmemacher von der Gestalt der surrealistischen Gliederfrau fasziniert. Nun sollte sie sich, virtuell verlebendigt, gegen ihre fetischisierende Bestimmung wenden. Im Intro des Filmes verfolgt der Zuschauer schrittweise die »Geburt« der Androiden. Eine organisch-maschinelle Zelle teilt sich, um sich zur zentralen Bauchkugel zu entwickeln; wie bei der Kunstgestalt Bellmers sind die Gelenke der Menschenroboter durch Kugelgelenke beweglich und die Einzelteile genau ineinander gepasst; wie bei der *Berliner Gliederpuppe* sind die Körperteile durch feinste Fäden innerlich verbunden. Es entsteht der Leib der Puppe Bellmers, eine Bauchkugel mit zwei Unterleibern, aus der sich schließlich zwei Figuren lösen, die sich zu zwei Androiden vervollständigen [Abb. 8]. Diese wie eine Chromosomenteilung vorgeführte Aufspaltung des Doppelleibs ruft die pulsierende Potenz der Puppe erneut in Erinnerung, indem der Prozess physischer Duplizierung als Prinzip allen – sogar des künstlichen – Lebens vorgeführt wird.

Der Einfluss der *Berliner Gliederpuppe* beschränkte sich aber nicht allein auf Bellmers *La Poupée*, sondern wirkt über die Gestalt der surrealistischen Plastik hinaus bis zum heutigen Tag. Als zwei Sonderformen beweglicher Skulpturen in Menschengestalt ziehen sowohl die jahrhundertealte Statuette als auch Hans Bellmers bizarres Wesen noch zeitgenössische Betrachter fortwährend in ihren Bann.

Eine veränderte und gekürzte Version dieses Beitrags erscheint in Markus Rath: *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin u. Boston 2016 [im Druck].

1 Vgl. Antonio Averlino Filarete: *Trattato di architettura* [1464], in: Wolfgang von Oettingen (Hrsg.): *Antonio Averlino Filaretes Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, Buch XXIV, S. 654 f.

2 Vgl. Kate McK. Elderkin: *Jointed Dolls in Antiquity*, in: *American Journal of Archaeology* 34/1930, S. 455–479; Mirjam Andres: *Die Antikensammlung. Griechische, Römische, Altorientalische Puppen und Verwandtes*, Hessisches Puppenmuseum, Hanau-Wilhelmsbad 2000.

3 Vgl. Johannes Taubert u. Gesine Taubert: *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23/1969, S. 79–121; Johannes Tripps: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschung zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998; Kamil Kopania: *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warschau 2010. Allgemein ist die Gattung der Gliederpuppe bislang wenig erforscht; vgl. Arpad Weixlgärtner: *Von der Gliederpuppe*, in: *Göteborgs Konstmuseum Åstryck* 1954, S. 37–71; Claudia Peppel: *Der Manichino. Von der Gliederpuppe zum technisierten Kultobjekt. Körperimaginationen im Werk Giorgio de Chiricos*, Phil. Diss., Weimar 2008; zuletzt *Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish* (hg. v. Jane Munro), Ausstellungskatalog, New Haven/London 2014.

4 Vgl. Markus Rath: *Creatio ex ligno. The Characteristics of Wooden Renaissance Dolls*, in: Camilla Skovbjerg Paldam u. Jacob Wamberg (Hrsg.): *The Artwork between Technology and Nature*, London 2015, S. 41–54.

5 Im südwestdeutschen Raum in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig, hinterließ dieser Meister der Kleinplastik nur drei mit »IP« monogrammierte Reliefs. Jutta Reisinger-Weber nimmt in ihrer Monographie weitere Zuschreibungen vor und erwägt den Monogrammist IP auch als Urheber der Gliederpuppen; vgl. Jutta Reisinger-Weber: *Der Monogrammist IP und sein Umkreis*, Passau 2007 (Neue Veröffentlichungen des Instituts für Ostbairische Heimatforschung der Universität Passau, Bd. 58).

6 Vgl. Weixlgärtner 1954, S. 45.

7 Im Grassimuseum in Leipzig hat sich eine weibliche Gliederpuppe erhalten, im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe und dem Madrider Prado je ein Gliedermann; das einzige erhaltene Paar wird im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrt.

8 Drei weitere Gliederpuppen dieser Art gesellten sich einst dazu: ein etwa 19 Zentimeter hohes Paar aus der Berliner Akademie (1945 verschollen) sowie eine Gliederpuppe aus dem Besitz Arpad Weixlgärtners, die 1945 verbrannte; zum Kriegsverlust vgl. Ingrid Hägele, Gudrun Schmidt, Gudrun Schneider (Hrsg.): *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste. Kunstsammlung und Archiv*, Berlin 2005 (Archivblätter / Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bd. 12), S. 45, Nr. 114 u. Nr. 115; zur verbrannten Gliederpuppe vgl. Weixlgärtner 1954, S. 48.

9 Vgl. Weixlgärtner 1954, S. 54; Rath 2015.

10 Vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 33–39.

11 Zur möglichen Verwendung von Gliederpuppen durch Albrecht Dürer vgl. Arpad Weixlgärtner: *Dürer und die Gliederpuppe*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet*, Wien 1903,

S. 80–90; Anne-Marie Bonnet: »Akt« bei Dürer, Köln 2001 (Atlas. Bonner Beiträge zur Renais-  
sanceforschung, Bd. 4), S. 226 f.

**12** Ernst Friedrich Bange: *Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein*, Leipzig 1928,  
S. 49.

**13** Vgl. Robert W. Scribner: *Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das  
Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert*, in: Klaus Schreiner u.  
Norbert Schnitzler (Hrsg.): *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten  
Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 309–330.

**14** Beim wenige Jahre zuvor entstandenen »Paradiesstich« Dürers könnte eine ähnliche Funktion beob-  
achtet werden: In den Figuren bündelt sich das »empirisch« erfasste Wissen über die menschliche  
Gestalt.

**15** So ist das Bohrloch, in welches ein Feigenblatt gesteckt noch 1930 die Scham der Berliner  
Gliederpuppe verdeckte, bis heute gut sichtbar. Eine historische Aufnahme mit Feigenblatt findet sich  
bei Ernst Friedrich Bange: *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik*, Berlin u. Leipzig 1930 (Die  
Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 4), S. 41, Nr. 2167.

**16** Zum Œuvre Bellmers vgl. zuletzt *Hans Bellmer* (hrsg. v. Michael Semff u. Anthony Spira),  
Ausstellungskatalog, Staatliche Graphische Sammlung München et a. 2006; *Double Sexus. Hans  
Bellmer – Louise Bourgeois* (hrsg. v. Udo Kittelmann u. Kyllikki Zacharias), Ausstellungskatalog, Berlin,  
Nationalgalerie u. Sammlung Scharf-Gerstenberg 2010; zu Bellmers Fotografien vgl. Birgit Käufer: *Die  
Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*, Bielefeld 2006;  
Catherine Grant: *Bellmer's Legs: Adolescent Pornography and Uncanny Eroticism in the Photographs of  
Hans Bellmer and Anna Gaskell*, in: *Papers of surrealism* 8/2010 (Online-Journal).

**17** Vgl. Sue Taylor: *Hans Bellmer. The anatomy of anxiety*, Cambridge 2000, S. 17 ff.; Wieland Schmied:  
*Der Ingenieur des Eros. Erinnerung an Hans Bellmer*, in: *Hans Bellmer* 2006, S. 13–34.

**18** Vgl. *ibid.*, S. 18 f.

**19** Vgl. Peter Webb u. Robert Short: *Hans Bellmer*, London 1985, S. 29–32.

**20** Vgl. Hans Bellmer: *Die Puppe*, Berlin 1983, S. 13 f.

**21** Der Artikel sollte Bellmer Einlass in die Kreise der Surrealisten verschaffen, im darauffolgenden Jahr  
nahm er an einer ihrer Gruppenausstellungen in der Pariser *Galerie des Quatre Chemins* teil; vgl. Webb  
u. Short 1985, S. 33 ff.

**22** Vgl. Victoria Nelson: *The Secret Life of Puppets*, Cambridge 2001.

**23** Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der  
Fotografie*, Köln 1999 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 14), S. 220–228; Sigrid Weigel: *Hans  
Bellmer – Unica Zürn. Jungesellenmaschinen und die Magie des Imaginären*, in: dies. u. Inge Stephan  
(Hrsg.): *Weiblichkeit und Avantgarde. Literatur im historischen Prozeß*, Berlin u. Hamburg 1987, S. 187–  
230. Im Jahr 2000 widmete das ZKM Karlsruhe dem »Anagrammatischen Körper« eine Ausstellung.

**24** Bis zu ihrer Versteigerung im Jahre 1867 war sie im Besitz des ungarischen Sammlers und  
Kunsthändlers Alexander Posonyi. Einer Zerschlagung der Posonyi-Sammlung konnte durch den  
Ankauf *en bloc* seitens des Pariser Kunsthändlers Anatole-Auguste Hulot entgegengewirkt werden.  
Friedrich Lippmann gelang es schließlich, die Sammlung 1877 für Berlin zu erstehen; vgl. Wilhelm von  
Bode: *Mein Leben* (hrsg. v. Thomas W. Gaetgens u. Barbara Paul), Berlin 1997, 2 Bde., Bd. 2, S. 140.



**25** Zu Bellmers Biografie vgl. Agnès de la Beaumelle u. Laure de Buzon-Vallet: *Chronologie*, in: *Hans Bellmer* 2006, S. 235–266.

**26** Constantin Jelenski: *Die Zeichnungen von Hans Bellmer*, Berlin 1966, S. 7.

**27** Das verlorene Berliner Paar befand sich spätestens seit 1910 in der Bibliothek der Akademie der Künste; vgl. Wilhelm Vöge: *Die Deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder*, Berlin 1910, S. 92, Kat. 189. Demgemäß geht Sigrid Metken von der *Berliner Gliederpuppe* als Inspirationsquelle Bellmers aus; vgl. Sigrid Metken: *Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele. Puppen, unsere heimlichen Freunde, als Thema der modernen Kunst*, in: *Traumwelt der Puppen* (hrsg. v. Barbara Krafft), Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1991, S. 25–46, S. 34. Dass Bellmer das verlorene Gliederpuppenpaar aus der Akademie der Künste gesehen hat, nehmen Sue Taylor und zuvor Peter Webb und Robert Short an, ohne dies zu prüfen; vgl. Taylor 2000, S. 70 ff., Abb. 4.1 u. Anm. 3; Webb u. Short, S. 57, Anm. 1.

**28** Vgl. Schmied 2006, S. 18.

**29** Zu den unterschiedlichen Verhältnisdimensionen von Künstler und Werk beziehungsweise Betrachter und Fotografie vgl. Marvin Altner: *Hans Bellmer: Die Spiele der Puppe. Zu den Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst 1914–1938*, Berlin u. Weimar 2005.

**30** Vgl. Oskar Kokoschka und Alma Mahler: *Die Puppe. Epilog einer Passion* (hrsg. v. Klaus Gallwitz), Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main 1992; Peter Gorsen: *Kokoschka und die Puppe, pygmalionistische und fetischistische Motive im Frühwerk*, in: Oskar Kokoschka. *Symposium, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März 1986 anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers* (hrsg. v. Erika Patka), Salzburg 1986, S. 187–202.

**31** Mit poetisch-technizistischer Sprache beschreibt Bellmer in seiner Publikation *Die Puppe* selbst die pygmalionistischen Visionen, die er mit seinem Kunstwesen verbindet.

**32** Zu den unterschiedlichen Deutungen aus psychoanalytischer Sicht vgl. Hal Forster: *Amor fou*, in: *October* 56/1991, S. 64–97; zur psychopathologischen Komponente vgl. Céline Masson: *La fabrique de l'Œuvre (construction d'une poupée) chez Hans Bellmer dans ses rapports psychopathologiques et psychoanalytiques. L'appareil psychique «en crise» – Le faire-œuvre perversif*–, Phil. Diss., Typoskript, Paris 1999; aus feministischer Sicht vgl. Birgit Käufer: *True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur*, in: *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2004 (Querelles. Jahrbuch für Frauen und Geschlechterforschung, Bd. 9), S. 128–147; zur Pornografiedebatte vgl. Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001.

**33** Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 150 ff.

**34** Pia Müller-Tamm u. Katharina Sykora: *Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne*, in: *Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 65–93, S. 84; zur Bedeutung der kompositorischen Mitte vgl. Rudolf Arnheim: *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley u. Los Angeles 1982.

**35** Vgl. Annabelle Görgen: »Ein Paradies der Fallen«. *Die internationale Surrealismus-Ausstellung 1938 und der Einsatz der Photographie*, in: *Begierde im Blick* (hrsg. v. Uwe M. Schneede), Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle 2005, S. 33–41, S. 33.

**36** Zum Prinzip der Verdoppelung vgl. Rosalind Krauss: *La photographie au service du surréalisme*, in: *Explosante-Fixe. Photographie & surréalisme* (hrsg. v. ders., Jane Livingston u. Dawn Ades), Ausstellungskatalog, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris 1985, S. 15–54; dies.: *Die photographischen Bedingungen des Surrealismus*, in: dies.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 101–123, S. 117; zur surrealistischen Fotografie vgl. auch *La subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (hrsg. v. Quentin Bajac), Ausstellungskatalog, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris 2009.

**37** Zitiert nach Jelenski 1966, S. 8.

**38** Bellmer 1983, S. 29.

**39** Sigmund Freud: *Das Unheimliche* [1919], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt am Main 1978, S. 229–268, S. 237.

**40** Jelenski 1966, S. 3.

**41** Vgl. Alyce Mahon: *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*, New York 2005.

**42** Als Inspirationsquelle ihres Theaterstücks *Die Pandora-Frequenz* (2009–2010) zog die Performancekünstlerin Antje Töpfer Bellmers Puppe heran; vgl. Otto Karl Werckmeister: *Die Demontage von Hans Bellmers Puppe*, Berlin 2011.

**43** Im Film gibt es weitere Hinweise auf das Werk Bellmers: In der ersten Szene zerstört sich eine Androidin, indem sie sich – wie das Mädchen in Bellmers Graphik *Rose ou verte la nuit or Ecorché*, (1948) – den Brustkorb aufreißt (Minute 4:55); ein Protagonist des Films, der Cyborgcop Batō, findet auf der Suche nach Hinweisen in der Bibliothek eines Opfers eine englische Ausgabe von Bellmers *Die Puppe* (Minute 22:15); vgl. Steven T. Brown: *Mechanic Desires. Hans Bellmer's Dolls and the Technological Uncanny in Ghost in the Shell 2: Innocence*, in: *Mechademia 3. Limits of the Human*, Minneapolis 2008, S. 222–253 sowie Werckmeister 2011, S. 44–47; zu Bellmers und Oshis Puppenwesen unter besonderer Berücksichtigung von Bellmers Perversionsbegriff vgl. Livia Monnet: *Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru*, in: *Mechademia 5. Fanthropologies*, Minneapolis 2010, S. 285–309.